

質問歴史：記憶及其再現—— 看 2012 台北雙年展

2012 台北雙年展國際演講會

**Interrogating History: Memory and Its Representations -
On the 2012 Taipei Biennial**
Taipei Biennial 2012 International Lectures

主講 | 林志明 Lin Chi-Ming (臺北教育大學藝術與造形設計學系所教授)
李尚仁 Li Shang-Jen (中研院歷史語言研究所副研究員)

整理 | 林怡秀 Lin Yi-Hsiu

林志明

「記憶與其再現」這個題目，是看了這個展覽之後，覺得有一些值得延伸的地方，所以我就延伸這部份的問題。其中一個原由是我今年有帶學生去參觀柏林雙年展和卡塞爾文件展，基本上我覺得今年的台北雙年展是前述兩展在概念上的延伸，也就是藝術政治性的問題。台北雙年展策展人法蘭克也曾在柏林雙年展主辦單位 KW 工作過，所以可以從這個脈絡去理解，為什麼他要做出這個大家看來都覺得嚴肅、提問很深沉的展覽，並且他在這個脈絡裡面特別提出了記憶與再現的問題，所以在此我先給大家一個理解雙年展的脈絡，我覺得可以參照今年柏林雙年展和卡塞爾文件展。柏林雙年展的主題與政治非常有關，策展人祖米卓斯基 (Artur Zmijewski) 所提出一個很直接的問題是：「藝術和政治的關係是否可以是非常有效的？」、「藝術在介入政治的時候是否能直接有直接的效應？」這個問題有各式各樣的解答方式和作法，其中一種方式就是與現有的群眾運動做結合，策展人就邀請了一個叫做 *occupation* 的運動到會場裡頭，或者是一位墨西哥的藝術家，他所收藏一年份的《PM》報紙做為展示，報紙上非常殘暴的照片旁放著美女的照片，從這些手段看看是否能夠有效地產生後果，或者是最近德國政府通過法案責給沙烏地阿拉伯鎮暴的戰車，這也引起他們的公民運動，而今年柏林雙年展便主動和這樣的群眾運動相結合。

今年卡塞爾文件展和柏林雙年展有一共同的特性，就是去問藝術政治性的問題，但它不問得這麼直接，而是設定出一個域外，雖然柏林雙年展也是，它是設定在巴勒斯坦，藉此重新去回顧柏林與冷戰相關的歷史，其中也回到納粹德國在這裡的角色。卡塞爾文件展的域外是設定在阿富汗，由此詢問現在西方在阿富汗駐軍，那麼藝術在這樣的情況裡可以做些什麼？因為卡塞爾文件展是一個擁有高經費的展覽，所以有這個可能性在這個設定的地方進行好幾年的工作，和當地的藝術家、當地的

藝術學校合作、辦研討會，去問藝術對於國家的重建是否能產生什麼作用？那它所問的問題就會更寬廣，就不會只是藝術如何直接介入到社會這樣的問題，而比較偏向想像建構與未來社會之間的關係。

我覺得今年台北雙年展相當直接地延續了藝術政治性的問題，但是我覺得大部分的面向主要是集中在「記憶與再現」的面向上，這是在我看展覽的一個角度。在法蘭克的陳述裡，他把王德威著作《歷史與怪獸》裡頭的橇杙引申出來，原來這本書叫做 *The Monster that is History*。為何是如此？原來橇杙在《神異經》裡頭是這樣被書寫：「其狀如虎而犬毛，長二尺，人面虎足，豬口牙，尾長一丈八尺，性喜鬥狠，攪亂荒中，名橇杙」是一種非常兇狠的怪獸。那為什麼一個怪獸會被拿去當作史書的象徵？其中有一個演變，是牠被視為是楚地的鎮墓之獸，牠可以逆知未來，所以當有人要去抓牠的時候牠就可以逃避，歷史也被視為是可以鑑往知來，因此也和橇杙發生關聯。接下來有一個連結是我在搜尋橇杙的形象時發現的，來自現在年輕人在玩的線上遊戲《軒轅劍》，畫面上出現的就是我們剛剛所形容的橇杙，在這裡的確有著兇狠的樣貌。我覺得這邊有趣的地方是，這些遊戲角色的攻擊過程都一直無法殺死這個怪獸，你無論用什麼樣的方式進攻，牠都可以迴避反擊，要過了很久以後牠才終於被擊垮，最後以物質分解方式將之消滅。我們可以看到對於橇杙形象的塑造和互動的方式，從這裡來看橇杙，或是歷史作為一個怪獸，裡面有一個部份是非常難面對的東西，它總是有一種可以解脫的方式，怪獸好像永遠會纏著你，直到我們用更激進的方式去面對牠。如果我們好好地閱讀王德威《歷史與怪獸》裡面的篇章，我們會發現他主要在分析、書寫國民黨敗退後，由姜貴所寫的《今橇杙傳》，接著再與過去曾提及橇杙的著作做連結。我覺得姜貴這本小說與王德威的分析，引伸出一些很深刻的議題，其中有兩個議題與我要提的問題有關，其中一個是**現代性與怪獸性的辯證**。小說檢討革命本



▲ 「基底無意識博物館」展場裝置

身應該是想要建造一個理想的社會，但為什麼會造成災難的後果？為什麼理性地去組織，最後卻導致災難的後果？我覺得這些提問是現代性與怪獸性之間的辯證。另外是歷史與其再現的難題，其中牽涉到歷史當中各式各樣的「惡」，或是磨難、災難的書寫。為什麼要書寫惡的歷史，基本上是希望能夠發揮鑑往知來的功效，以此戒惡。但我們看歷史，就會發現這好像是無效的，因為惡總是不斷地發生，因此顯現了歷史的書寫與其再現間發生了兩難的狀況：一方面我們不斷書寫歷史，一方面似乎又知道這對於戒惡是沒有作用的。

歷史的奠基性暴力和革命這個議題本身有關，法蘭克在展覽開幕的演講其實有提到，但在整個台北雙年展當中，似乎沒有在這個議題上顯現得很清楚。另外一個是跟我們現在的狀況比較有關的，就是布希亞（Jean Baudrillard）談《惡的透露》，這本書可以譯為《惡的透明》但我認為把它翻譯成前者較為恰當，因為 *transparence* 也是 *trans-appearance*，雖然同時可以是透明的意思。布希亞說目前媒體讓我們看到各式各樣的災難，使觀看者產生一種無感的情況，另外，惡的過度顯現到產生無感的本身，也就是它自身的一種展現方式。這裡面有很多值得去沉思的主題。我覺得這是透過本次展覽以及策展人的論述，再回頭去看王德威的著作時可以再進一步去思考的面向。王德威討論到亂世巨變中的人性之惡、惡的源起在哪裡？它的力量是怎樣去伸展的？如果它在很多的瑣碎的事物、卑劣的事物之中去發展的話，似乎特別能夠跟現代性這個問題進行連結。

以上大概是我們從這個展覽本身所牽涉的文本當中可以去思考的問題。這次台北雙年展特別的地方，在於它有很高的思考性，可以和當代哲學進行一些連結：首先當然就有關於**奠基性**

的暴力，這一點從王德威著作中的特定主題裡面延展出來，在這個展覽中有這樣的線索，可以跟當代哲學思想作更深刻的連結，將思想的位置做一些發展。在法蘭克的演講中也提到巴塔耶（Georges Bataille）、傅柯（Michel Foucault），他們會提到「他者」的問題，社會、權力在建構與施展的過程中，要把他者建立出來，並加以排斥出去。當然我認為還可以延展的是像班雅明（Walter Benjamin）或德希達（Jacques Derrida）所說，當你要尋找、恢復一個源起的時候，這個動作本身就已經具有暴力的性質。

我覺得這個展覽本身還有其他問題，如果要和藝術相連結的話，不光只是去問像「藝術和政治之間是否可以產生直接可見的效力」這樣的提問，還有一些更根本的問題。比如，第一個是「神話與想像」與歷史的關係，在歷史的書寫裡面它是不是仍然跟想像是相關的？本屆台北雙年展的展覽名稱叫做 *The Death and Life of Fiction*，直譯就是「虛構的生與死」。虛構在歷史的書寫裡面具有一定的地位，我個人的想法是這樣，首先它面臨到敘述，在歷史裡面它會有一個因果關係和敘述的進展，在這樣的情況裡，虛構就會具有一個提供因果關係、推演性質的模型，具有某種推演的性質，我們總會覺得歷史應該實事求是、客觀、實證性的、依靠證據說話的，但這個部分不一定就會是一個缺點，在歷史裡有某種程度和敘事相關的虛構性，這個虛構性不見得是歷史的破綻或是歷史本身的問題，它可能具有一個正面的積極意義。何以如此？在法國哲學家呂格爾（Paul Ricoeur）早年寫的一篇文章“*The function of fiction in shaping reality*”中，探討了虛構對於形塑真實的作用。對於這個問題他從傳統對於形象問題的處理檢討起，說明過去西方對於形象（*image*）的問題，總是陷入在兩個方向裡，一種是 *image* 是相對於現實、對象時，一種比較有問題的呈現



- ▲ 「基底無意識博物館」展場裝置
- ▼ 傑括瓦尼坦隆，〈零動力〉，錄像裝置，2012

與再現，而且它是在這個對象缺席時對它進行再現。他想要逃脫這種既有的路線，他提出一種叫做 **productive image**、**productive fiction** 的概念，虛構的產生是可能有生產性的，因為它會創作出一種模型、新脈絡，某種程度提供我們一個去看這個世界的觀點。所以從這種世界建構，我們可以理解他所要談的對象，所以建構性和想像性實際上是可以有生產性的，這是呂格爾的解釋。他把這個觀點與他早年研究領域進行結合，他認為隱喻在居間的過程裡面，產生了一種不像是現實，不像在這端或是另一端，在 **in-between** 產生了一種 **unreality**，在這個懸宕的空間裡面，可以把一個事物視為另外一個事物的可能性，去構造新的可能性的空間，這就是他認為虛構具有生產性的所在，台北雙年展也有一部份在探討這個問題。

我和學生們討論過這個展覽還有另外一個特徵，他們表示這個展覽要看很久、看很多次，基本上，台北雙年展彷彿不是一般的藝術展覽，如果我們用「觀賞」這個概念來界定一般的展覽，這個展覽似乎是一個需要被「閱讀」的展覽。它有太多的事物、細項必須被「閱讀」，尤其這裡面還包含了六個微型博物館，每個博物館裡都含有各式各樣的事物，所以我認為這個展覽有另外一個特徵跟「檔案」和「記憶」的問題有關。這也涉及到一些很根本的問題，也就是記憶與歷史並不是一種很簡單的關係，歷史並非就是根據記憶的材料來進行書寫，這樣的延伸關係。因為我主要的研究領域有一部分是與影像相關的各種問題，尤其當我們探討攝影類的影像為線索的時候，當這類影像（如攝影和電影）出現之後，我們跟歷史的關係是不是就不一樣了？當我們去問這個問題時，就會發現，歷史和記憶不是可以完全等同看待的，兩者之間甚至是有點對立的關係，為何如此？比如當我們看一張照片，而這張照片被當作是一個記憶的載體，但是在拍攝這張照片的時候，其實拍攝者的意圖並

非完全就是這張照片的全部，這張照片中會有非常多細節，不是這個拍攝者有意要記錄下來的，但它就存在於照片之中，這也就是巴特（Roland Barthes）《明室》中談到的一句話：「攝影是你去拍攝一個部分的對象，但你會不得不把全部的對象同時拍攝下來」，也就是說它裡面會有很多細節，在拍攝的過程當中同時被記錄下來。這個概念接近班雅明所說的「視覺潛意識」的概念，事物的細節存在一個影像裡，好像蛹裡面的生物，它就在那裡等待後來的人去發現它，好像有一些東西是拍攝當時、影像生成當時就存在的，而那些事物並不是影像生成時代下的人們所能解讀的。這樣的經歷也會跟巴特《明室》當中所說的觀看經驗非常接近，他看到某些細節，就會產生個人聯想，但這細節又不能是拍攝者「有意」展現給他的。所以從影像的角度出發，我們會發現記憶和歷史可能會產生某種對立的關係，因為歷史的主要目標是一種因果的推斷，但記憶似乎是把所有的事物記載下來，但有很多的細節是等待由不同時代的觀看者發現解讀。

回到我們這個展覽，我覺得這次台北雙年展有很多作品似乎就是這樣的一種形式：「把很多的事物蒐集後展示」，展覽就像是一種「展示」，就像是這次的卡賽爾文件展裡也有一個展中展，台北雙年展展覽裡面則有非常多的微型博物館，也有很多的作品其本身的形式就是展示，但這種展示基本上就是列單式的展示。在這裡面會產生一個問題，某一個主題下的收藏不可能完全被展示，它的清單可以是無盡的，這種無盡的清單本身就是一種書寫、藝術創作的方式、一種類型。在「蒐集—展示」的模式裡，我們到底看到了什麼？它似乎很接近我剛剛談的影像的狀態，有很多的事物被陳列在那，但其中的關係並沒有被說明，有待來參觀的人去發現。

但是，另外一方面它又有使用某一個代表性的例子來進行說明的角度。這裡面有一個問題是，用案例來顯現跟虛構之間有既連結又分離的關係。這個關係和此展覽當中一些作品有關，如果說這個展覽是一個以「列單—展示—例現—虛構」模式為主的展覽，有一些作品也特別把所陳列的事物以「檔案」形式展出。比如說，在這個展覽當中我覺得有一個特別重要的作品「基底無意識博物館」，它把在台灣很多我們可能不會注意到的，或是我們這個世代看了會了解但平常不會注意到的（但這部份很可能是下一個世代往往不能理解意會的），不在通常視域範圍裡的事物展示出來。比如說台灣是烏腳病的發生地、能源的使用方式、土壤處理問題、一張彭明敏與錢復共同出現在十大傑出青年的照片、美援的文件、比如施琅和朝廷之間關於台灣棄、留政策的文件，各式各樣和台灣歷史的問題以檔案的方式呈現出來。形式是一個一個黑盒子，旁邊還放了手套。我想不會有人真的使用那個手套，因為它們不是真的檔案，但它構造出像一個檔案室的展覽方式，這個展覽本身就是一個作品。我覺得這是一個相當具有代表性的作品，可是裡面也產生一個問題是，並不是所有的收藏物、收集物經過展示之後就可以立刻成為檔案，如果我們回到檔案的定義就知道並不是如此單純。檔案是一種文件，這個文件被 transferred 轉化、轉移，產生了它的檔案功能，並不是所有的文件蒐集展示後就會成為檔案，我們如果去看檔案學的話，它其實有一個非常嚴謹的定義，它有一個過程得以去評判它的價值，只有當這些物件具有永久保存的價值的時候，才會被移置的一個特定的地方，成為檔案，這就是檔案化的過程（archivation, archivisation）。

我們在這個展覽實際上看到的一部分是這個，另一個部分就是所謂的 collectable，所有可以被收集、收藏的東西，它們如何被展示出來。但是大的氛圍是它被賦予一種歷史檔案的角度，

所以從我的想法裡，我認為這次的展覽的確質疑歷史書寫本身，而且是回到歷史書寫的根本問題上去進行質疑，所以說它陳列出檔案的形式，所以說它推出 fiction 和歷史的關係，用非常巨量的文件和物件、在這個系統當中以某種程度具有變化的方式，讓我們看到這種列單產生的例現和虛構，並探討在這之間的關係中所產生的藝術可以發展到什麼地步。我就對這個展覽作出基本評價，這個展覽本身是一個很嚴肅、很基進的展覽，但各作品的基本藝術形式相當接近，所以去看這個展覽的時候會有一種很壓抑的感覺，除了數量之外也會覺得變化不是很大，而且在知性上密度也非常高，這就是我對於這次雙年展的分析角度、問題延伸還有展覽的基本評價，謝謝大家。

李尚仁

很高興今天有這個機會與大家做展覽的討論，我和林志明大學是同一個社團、後來同在台北任教，但並不是常常有見面的機會，今天很高興可以一起來分享對展覽的看法。我自己本身是研究歷史的，主要是醫學史和科學史，所以今天的演講會中，我用一些特定的角度，以醫學史和科學史的角度去切入，來談我們在歷史上怎麼看「怪獸」、怪獸和歷史又有什麼樣的關係、在西方的醫學史和科學史怎麼看怪獸這件事、牠跟歷史的關係，接下來我們再切回來看這次展出的作品。誠如林教授講的，這是一個很政治性、激進的展覽，同時也是一個很龐大，內容十分厚重的展覽，裡面有很多可以討論的部份。

首先我們先來看一下有關怪獸的歷史。在西方的傳統中，西洋科學史學者帕克（Katharine Park）與達斯頓（Lorraine J. Daston）曾經針對西方歷史上的怪獸進行研究，思考歸納出一些轉變。首先在中世紀談 monster 的時候，基本上是一種不



▲ 安琪拉·梅利托波羅斯、毛利茲歐、拉扎雷托，〈兩幅地圖〉，裝置，2012



▲ 亞當·艾弗凱涅·〈姜冰川〉·2012 ±5,000,000,000

尋常的生物，例如連體嬰、巨人、侏儒、臉長在肚子上的人……在西方這些都稱為怪獸。無論是奇特的種族或是異獸，牠的意義產生了一些變化，雙頭牛、吸血蝙蝠這類的怪獸出現，常常表示了一種神聖的預兆、徵象，同時，牠的出現還伴隨著不尋常的事件，像是地震、火災、火山爆發、天象異變、下血雨等等。這樣的預兆在基督教的末世學概念來看，通常是預言了末日來臨，或是耶穌再臨、重新審判……它有一種末世的意義。在基督教的歷史上有一種特定的歷史觀，從亞當夏娃對應到新約聖經可能發生的事情，這些指向到一個未來，耶穌出生到釘十字架，然後連接著大災難，最後是審判然後才是一個歷史的結束。後來在 16、17 世紀宗教改革的時代，怪物則是被賦與了一個世俗政治的意義，同時也是宗教的意義。像是新教的馬丁路德經常就會把天主教會形容成是一個怪物，當時很多傳單就會把教宗畫成一個怪物。新教和舊教他們彼此用怪物來攻擊，這個意義在怪物的歷史中就會出現，例如我們說人就是一個怪物。

在 17 世紀以來還有一個怪物的潮流，就是把牠當成是自然界的現象，是可以被科學解釋的，這部份可以說是要用科學來馴服怪物。像是培根寫自然史，他說自然中有很多現象，因為自然是一個巧妙的工匠，而怪物就是自然不尋常的成品，例如說長得很大的蘿蔔、畸形的動物，因為大自然是很豐饒的，所以也會產生出一些特別的作品。這是用自然去解釋怪物，納入一個歸類系統，這一點也與這次的展覽主題相關。此次有很多關於分類、建檔、展示的問題。我們可以說歷史的書寫、博物館的分類、檔案的建置，透過歷史的書寫給予這些奇特的事物一個意義或是一種道德教訓的話，這是一種自然化、馴服怪獸的企圖。當你理解牠，給牠一個位置，將牠安放在無論是政治秩序的位置、社會學解釋的位置上，或是政治經濟學理解的方

式、用歷史事件的因果檢視，你要把它放到人類智力理解的秩序當中，可以說就是一種馴服牠的企圖。這個在最早的醫學上來講，17 世紀法國的科學院在 *monster* 的醫學研究和比較解剖學的研究中就有這樣開創的效果，例如怎麼用胚胎學來解釋畸形現象的產生，我們從分類學來探討這些畸形的問題，這個情況在 18 世紀的 蒙運動中更為明顯，例如狄德羅（Denis Diderot）寫過一篇文章，裡面說到藉著法國 18 世紀一位生機論的醫生的說法，人的身體都是由纖維素（血管、肌肉、神經……）組合而成，所謂的怪物就是纖維素排列組合出現了變異所造成的。怪物在此只是一個發生學的問題，好像失去了原先在中世紀末世論的恐怖色彩，或是宗教改革中帶有強烈政治意涵的東西，現代科學想做的努力是要把怪物當成自然化的理解，將其中的政治意義和顛覆性、恐怖和暴力的那面消解掉。

英國的百科全書的 *monster* 條目中說，*monster* 就是某個生物身體相當大的部位，或是顯著的部位偏離了一般的形態。你可以看到編寫百科全書跟設立博物館，都是要把怪物安裝在分類、文件的秩序裡，來消解牠，可是這樣的企圖不一定完全會成功。吸血鬼在歷史上有一個原型人物，是一個羅馬尼亞的殘暴貴族，據說他被土耳其人打敗後一怒之下變成吸血鬼，可是這種科學想像的怪物總是不太可能馴服，總是會在科學想像中會有一個顛覆性的出現，其中最著名的就是科學怪人，小說叫 *Frankenstein*，是那個科學家的名字。他用屍體作實驗要瞭解生命的現象，如何創造出活人？所以他用很多屍體去拼湊，注入生命的火花讓它變成活人，可是這個屍體活過來之後他發現牠的樣貌非常猙獰可怕，科學家就拋棄了牠。被製造出的怪人後來一直被人排斥，最後就成了一個怪物，力大無窮、擁有很大的生命力、四處作惡並企圖要報復這個科學家。在整個小說中牠都沒有名字，只叫牠 *monster*。科學的力量萬一失控就會

變成怪物，其中我們在此看到一種辯證性的張力，我們看到博物館用自然解釋的方式把怪物解釋成自然現象，將牠安置在應有的位置，但是另一方面科學本身似乎也變成怪物、無法控制的力量。我們在展覽中可以看到很多與此有關，例如博物館的分類，很多展覽都是微型博物館、展中展，像是俄羅斯娃娃一樣可以不斷打開。我們看到這些展覽中試圖提出一個分類的秩序，另一方面又重新顛覆它。例如我們看到的「亂倫博物館」，他在瞎掰、嘲弄博物館，它有一套文明的秩序，但是它又是虛構，亂倫本身又是對秩序的最大破壞，雖然這裡在說埃及法老年代常常有兄妹結婚，是一種亂倫，但我們可以看到一個王朝的秩序與亂倫的破壞本身是結合在一起的，用博物館的形式來顛覆博物館的形式。

比如〈撒瑪納扎博物館〉的虛構福爾摩沙史，是 17 世紀一位倫敦的法國人號稱自己是福爾摩沙人，雖然最後被拆穿是一個騙局，但是 17 世紀時這種虛構的故事卻是滿足歐洲人對於外地民族、異己好奇的方式，另一方面也滿足他們歐洲人對自己文明的認同。像林志明所說創造一個異己的過程重新建立自己的認同，可是我們看到這個展覽又再次以博物館的形式來顛覆它。非常嚴肅的重現那些物件，武器、嬰兒用的煙斗、生活風俗，創造出一個偽遺跡，回頭問我們什麼是歷史？什麼是博物館？文化遺產好像變成一種大型的工業，我們設計了各種博物館、觀光景點、各種導覽，把它變成一個觀光產業或文化工業的一部份。歷史本身也被消解掉，原本的暴力、不可預期、批判的性格，在這邊好像在過程中被消解掉，但是在展覽的過程中，他卻重新透過一個奇怪、虛構的東西把它歷史化、博物館化之後，再度質疑什麼是歷史、博物館，我覺得這是很有辯證和批判的展覽。比如吸血鬼本身是一個怪物，是人和動物的組合，但是裡面又有很多意涵，有性的意義、暴力的意義，牠的原型是 19 世紀歐洲工業化，都市中有很多陌生人跟你相處，

當時出現了所謂慣犯、病態性罪犯的現象，他混在人群當中，平常看起來很正常但是他又會不斷的犯罪，如同在小說中，我們很難辨認出吸血鬼的形貌。所以博物館本身在辯證和秩序中，19 世紀的犯罪學收集很多犯罪人的面孔，想要找出他們共同的特徵，這是一種博物館的形態，同時也是解剖分類的形態，今天這個展覽裡面有很多分類、解剖有關的展覽。回到我們的展覽中有很多跟歷史中的怪物有關，有叛徒的造型，像是〈迷你叛國者之屋〉就像是 19 世紀的罪犯圖，好像要把他作一個分類和秩序，但是叛國者這邊有雙重意義，當你將他放入博物館的時候，好像就與歷史的聖人、聖像放在同一個位置，另一方面又像是犯罪學的這種博物館一樣，博物館的兩面性和肖像呈現的兩面性就出現了。這個展覽顛覆很多東西，把博物館這個文類和歷史、怪獸的問題併置，也提出了其中的兩面性。

接著我想再談一下這個展覽中有很多作品，從最簡單的繪畫到影像、微型博物館都有，林志明也提到這個展覽很花時間，要一次次的看，好像就是要經歷歷史和看展的時間，去把某種時間性凸顯出來。我注意到很多是紀錄片，其實都可以被放在電影院裡面去放映，像是〈種族滅絕的礦物地質學〉講瓜地馬拉軍方在 1980 年代屠殺原住民的調查，或是關於一個文化研究鼻祖的影片，從這個半紀錄半前衛式的創作來談 1970 年代到現在的種族關係等等。在此好像你被迫要去感受到歷史的時間，我們常講時間是什麼意思？我們怎麼看歷史的時間？在西方科學中有兩種時間觀，一種是時間之箭（time's arrow）一種是時間的循環（time's cycle），就像是地質學，當你去一層層挖下那片地質，你會發現一層有生物另一層好像又沒有，不同的地質時間的生物好像有其對應性但是又不完全一樣。有一派的說法就是歷史是循環的，生物出現變得繁多，又滅絕，接下來又繁多又滅絕，生物好像在對應歷史的循環一樣，地質的

歷史或是生物的歷史在循環一樣。另一種說法是時間之箭，就是指這些生物雖然看起來好像一樣，但是其中必然有一道毀滅的過程，像是法國 19 世紀比較解剖學家居維葉（Georges Cuvier）的說法，地質是不斷在革命的，不斷出現巨變的，生物出現然後發生巨變而滅絕，然後有新的生物出現，像是一個王朝出現又毀滅，可是它不會重現，歷史就像是一支箭射出去到目的地，不會重複的。

這很像基督教的史觀，你可以說新約和舊約有所對應，但也可以說最後是走向 示錄、毀滅、審判，最後罪人下地獄，義人上天堂，好像就是一支箭一樣的一去不復返。這個展覽也是一樣，你好像看到很多可怕、暴力的事情，這裡最多的主題就是戰爭、毀滅、殖民，荷蘭人在印度尼西亞幹這些壞事、剝削、殺戮，比利時在剛果幹這些事情，日本在亞洲屠殺、奴役，戰爭好像不斷重複、歷史不斷循環，有人說我們的歷史是否就是這樣，歷史好像要去學得一個教訓，但是暴力卻不斷重複出現。其中「前紀念博物館」在講戰爭紀念碑，在每次戰爭結束後就會設立紀念碑，好像要大家紀念過去的愚行要戰爭不要再發生，可是還是一直發生，那個微型博物館就很諷刺的指出我們應該要在戰爭之前就先互贈交換戰爭紀念碑，指出歷史好像不斷循環的看法。另一方面，在這展覽中好像有種比較悲觀的看歷史方式，就是走向一個毀滅、結束。比如福島核災、洪子健的〈台灣大規模殺傷性武器〉，在談一旦使用核武或是發生核災，好像一切就走到盡頭，那個地方的時間好像就停止了。如同福島的災變後，放射線要幾千萬年才會結束，所以核能廠的人在思考要發明一種標誌，警告未來的人或是生物，說這邊有很危險的核廢料你們不要去挖。因為未來可能連我們的語言系統都消失了，但還是可能有其他生命形式，我們要怎麼警告他們、盡到一個道德責任去警告他們？但是這非常困難。歷史之箭抵達終點之後會有什麼意義？這次很多展品讓我們想到歷

史之箭和歷史循環的事情，比如〈古董級垃圾研發公司〉，我們都希望東西可以永續發展使用，所以有了回收，這個東西好像是一種時間循環，但是另一方面好像又可以變成一種文化遺產工業的一部份，你可以把它變成一個考古、遺跡的展覽，裡面有很多很難回收再利用的東西，像是墓碑，這就是一個很典型的歷史的標記，我設置一個碑標誌了歷史這個過程到了這個點，在此的之前之後都不一樣了。從回收循環和無法回收循環之間，我們也可以去思考什麼是歷史？是時間的重複，像是這些歷史暴力的愚行，還是真的是有一個點、一個目的？到了未來是什麼，是一個終結嗎？像核電廠災變一樣，是一個無意義的、空無的終結，未來人怎麼面對這個東西我們永遠不知道，或是像大規模毀滅性武器的按鈕按下之後就全部毀滅？而到底這個毀滅的歷史是什麼意義？我想這是這個展覽中很值得思考的問題。

最後我來講我看這個展覽一個小小的感想，我兩次來看展，第一次從後門進來，從前門出去，第二次則是相反。從前門進來的時候你會經過一個投影的銀幕，有點像生物學達爾文的演化圖，人從猿猴慢慢走到直立的人，從投影的過程我就想到這件事，投影的過程就像是我們在歷史上留下一些影像、痕跡，好像進入歷史的過程，我覺得很有趣。可是展覽結束走出後門好像又是一個不是展覽的展覽：台灣精品館。我第一次從那邊進來時還沒想到這個問題，第二次從歷史的投影進來，之後從台灣精品館出去，我就有很強的感覺，從歷史的思考走到一個商品的世界，一個消費的世界、一個後歷史的世界，有很多商品但是沒有歷史，好像這個台灣精品館也構成了思考展覽的一部份。今天我就講到這邊，謝謝各位。